

ANAIS

III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE

Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005

“FALSE FINGERING”:

RECURSO TÉCNICO ADICIONAL PARA O SAXOFONE

Afonso Cláudio Segundo de Figueiredo*

RESUMO: A técnica instrumental é um dos campos da música nos quais a pesquisa empírica se desenvolve no nosso país, na maioria das vezes, sem uma documentação adequada, tornando o aprendizado e a discussão de novas técnicas limitadas à difusão pela tradição oral. O saxofone, principalmente no Brasil, apesar de ser um instrumento que ganha a cada dia mais destaque – principalmente na música popular e instrumental – tem uma documentação de suas técnicas instrumentais praticamente nula. Nesse cenário, o autor pretende trazer uma contribuição a partir dos seus estudos e pesquisas, nos quais se inclui este trabalho sobre os false fingerings, apresentando dedilhados e sua aplicação.

INTRODUÇÃO

Na música instrumental brasileira, mesmo sendo um instrumento relativamente novo — criado pelo belga Adolphe Sax (1814-1894) — o saxofone é, sem dúvida, um dos instrumentos mais presentes, assumindo muitas vezes o papel de solista. Já tivemos no Brasil importantes expoentes do instrumento como Victor Assis Brasil (1946-1981), Paulo Moura (1933-), Nivaldo Ornellas (1941-), Mauro Senise (1950-) e Pixinguinha (1897-1973), para citar apenas alguns.

A partir da década de 1960, saxofonistas do mundo inteiro, influenciados principalmente por John Coltrane (1926-1967),¹ – um dos principais inovadores da linguagem do saxofone – começaram a utilizar recursos adicionais ao vocabulário melódico. Neste trabalho abordaremos os *false fingerings*. Os *false fingerings* adicionam recursos interpretativos que enriquecem as

* Doutorando em Música - Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). Saxofonista carioca com graduação em saxofone pelo Berklee College of Music e mestrado em Jazz Reeds pelo California Institute of the Arts. Atualmente está na última fase do seu doutorado na UNIRio, onde desenvolve uma tese sobre a prática da improvisação na música instrumental brasileira. Tem dois CDs lançados – Solari Jazz e Brazilian Acid - e créditos como músico com artistas como Robertinho Silva, Paulo Braga, Adriano Giffoni, Nivaldo Ornellas e outros.

¹ Saxofonista americano, foi durante toda a sua carreira um incansável inovador. Foi também um dos primeiros a incorporar harmônicos, *false fingerings* e multifônicos em seus solos. Discos como *Live at the Village Vanguard* (1961) e *A Love Supreme* (1965) atestam que desde a década de 1960, Coltrane já pesquisava esses efeitos.

possibilidades de timbre.

Gerações subseqüentes de saxofonistas improvisadores pós-coltraneanos – caso, por exemplo, de Michael Brecker (1949-) ou David Liebman (1946-)² – trouxeram importantes contribuições técnicas para a utilização dos *false fingerings*, contribuindo com novas digitações e aplicações, ampliando assim o vocabulário à disposição dos saxofonistas.

FALSE FINGERING: DEDILHADO ALTERNATIVO

O dedilhado alternativo, que em inglês tem o nome de *false fingering*,³ é uma técnica que consiste em utilizarmos uma posição alternativa para a execução de determinadas notas no saxofone, obtendo assim uma mudança no timbre da nota. Essa alteração timbrística ocorrerá devido à abertura ou ao fechamento de determinadas chaves, alterando levemente o som das notas, que podem ganhar maior ou menor brilho. Ao contrário do multifônico e do *split tone*,⁴ o *false fingering* é um recurso que podemos obter em quase toda a extensão do saxofone.⁵

Apesar de o *false fingering* ser um recurso disponível em todos os instrumentos da família do saxofone, obteremos resultados melhores nos instrumentos mais graves, como no saxofone tenor ou barítono, nos quais os problemas com a afinação das notas, resultante das digitações alternativas serão menos perceptíveis. No caso dos saxofones alto ou soprano, podemos fazer uso de *false fingerings*, mas com cautela, pois a região natural desses instrumentos – mais aguda – faz com que a nossa tolerância a mudanças timbrísticas, que podem às vezes afetar a afinação das notas, seja menor. Na maioria dos casos, porém, as nuances de timbre desejadas são pequenas e, portanto, o uso deste efeito não causará problemas perceptíveis na afinação. Mesmo assim, não se recomenda o uso do *false fingering* como opção preferencial para a execução das notas, exceção feita para a nota D²⁶ (segunda posição de Ré no saxofone), em que a posição alternativa proporcionará um som com mais

² David Liebman lançou recentemente um CD de saxofone tenor solo, chamado *Colors*, independente, pelo selo dele próprio chamado *Libstyle Music*, em que explora muitas das técnicas discutidas aqui.

³ Neste trabalho utilizarei os termos em inglês, pois são os que estão difundidos na comunidade musical. As traduções, quando aparecem, são de minha autoria e servem apenas ao propósito de clarificar o trabalho.

⁴ *Split tones* são muitas vezes confundidos com multifônicos. Porém, os *split tones* são notas monofônicas, produzidas de forma distorcida, seja com o auxílio de dedilhados especiais ou com alterações na embocadura ou na coluna de ar. Quando aumentamos em excesso tanto a quantidade como a pressão do ar dentro do instrumento, temos o que chamamos de *overblowing*. Esse excesso de ar pode fazer com que as notas sejam obtidas de forma distorcida. A utilização da técnica de *overblowing* nas notas muito agudas irá propiciar muitos *split tones*.

⁵ O saxofone tem a extensão de duas oitavas e uma quinta a partir da primeira posição de Bb-Bb1 a F3. Como o *false fingering* não é possível na nota mais grave – em que todas as chaves estão fechadas –, poderemos começar a explorar os *false fingerings* a partir de E1 até a nota mais aguda, o F3. Essas notas se referem à posição no instrumento, independente do saxofone ser tenor, soprano, alto ou barítono. Como o saxofone é um instrumento transpositor, e os diferentes tipos têm transposições diferentes, as notas reais dependerão do instrumento executado.

⁶ Será utilizado nesse trabalho o sistema alfabético de nomenclatura de notas: A = Lá; B = Si; C = Dó; D = Ré; E = Mi; F = Fá; G = Sol. Os sustenidos e os bemóis são colocados à direita da letra. Ex: Bb = Si bemol ou A# = Lá sustenido.

brilho que pode ser útil em casos específicos.

Os saxofones já oferecem naturalmente digitações opcionais para a execução de algumas notas, como no caso do Bb2, Bb3, C2, C3, E3 e F3. Nesses casos, como no *false fingering*, cada posição apresentará características próprias de timbre. Os músicos que se utilizam do *false fingering* no seu vocabulário buscam uma posição alternativa para todas as outras notas do instrumento. O saxofonista e compositor erudito americano Ronald Caravan (1946-) escreveu a série *Paradigms* para saxofone solo, em cuja peça *Ballad in Color* – ver partitura em anexo – encontraremos passagens em que a nota Bb2 é sustentada por um longo período, havendo mudanças de timbre a partir da utilização de vários *false fingerings*. No caso de peças eruditas, é fundamental que a digitação esteja especificada na partitura.

Na música instrumental, o *false fingering* pode ser uma excelente ferramenta para adicionar texturas e variações rítmicas durante um improviso, enriquecendo o vocabulário do solista. Possibilita também ao saxofonista a repetição de notas em qualquer andamento durante um solo. Ao repetirmos determinadas notas, chamamos a atenção dos ouvintes – e dos outros músicos que estão tocando conosco – para aspectos rítmicos de nossa improvisação. Manipular os acentos em uma repetição de notas nos possibilita enfatizar as síncopas, os tempos fortes, os tempos dobrados,⁷ os ralentandos etc. Todavia, o saxofone apresenta limitações à repetição de notas, pois a partir de um determinado andamento a execução de notas repetidas se torna não só difícil como também apresenta uma tendência de atraso na emissão dessas notas, causando imprecisão e perda de clareza na performance. O *stacatto duplo* também é muito difícil de se conseguir no saxofone, e por essa razão, é pouco utilizado, fazendo do *false fingering* a melhor solução para a repetição de notas durante um improviso.

O *false fingering* permite que quaisquer notas possam ser repetidas em qualquer andamento, pois independem de ataque, já que são tocadas em *legato*. Para isso, basta que se utilize um dedilhado alternativo, o que causará uma pequena alteração no timbre da nota. Essas nuances de timbre em alguns contextos podem afetar um pouco a afinação das notas. Se isso acontecer, o instrumentista deve buscar uma outra opção de dedilhado que cause efeito mais sutil. De qualquer maneira, o *false fingering* irá sempre funcionar em um improviso, se executado com rapidez.⁸

Cada saxofonista deve desenvolver seus próprios dedilhados alternativos. Essa procura o levará ao desenvolvimento de melhores posições para o seu conjunto, composto do seu instrumento, de sua embocadura, de sua boquilha e da palheta que utiliza. Apresento, a seguir, um gráfico de dedilhados por mim elaborado, para *false fingering* (Fig. 1) em todas as notas

⁷ Tempo dobrado é também uma expressão que, no jargão musical, foi substituída pelo anglicismo *double time*.

⁸ Os saxofonistas americanos Michael Brecker, Ernie Watts (1945-) e Bob Berg (1951-2002) fornecem bons exemplos de como utilizar os *false fingerings* em passagens rápidas de forma eficaz.

que podem ser aplicados a partir da segunda oitava do saxofone.⁹ Esse gráfico foi desenvolvido com a ajuda de alguns livros,¹⁰ como os de solos transcritos de Brecker e Coltrane escritos por Carl Coan e os livros de Ronald Caravan. Mas foi principalmente graças a um estudo prático ao qual me dediquei – por interesse grande no assunto – que acabei chegando a muitas dessas digitações. Alguns dedilhados podem ser considerados universais, ou seja, irão funcionar em qualquer instrumento – como a digitação sugerida para a nota A, por exemplo –, mas não há uma regra rígida quanto a isso. Por essa razão, recomenda-se ao saxofonista interessado a buscar seus próprios dedilhados quando alguns sugeridos pela tabela não surtirem resultados a contento.

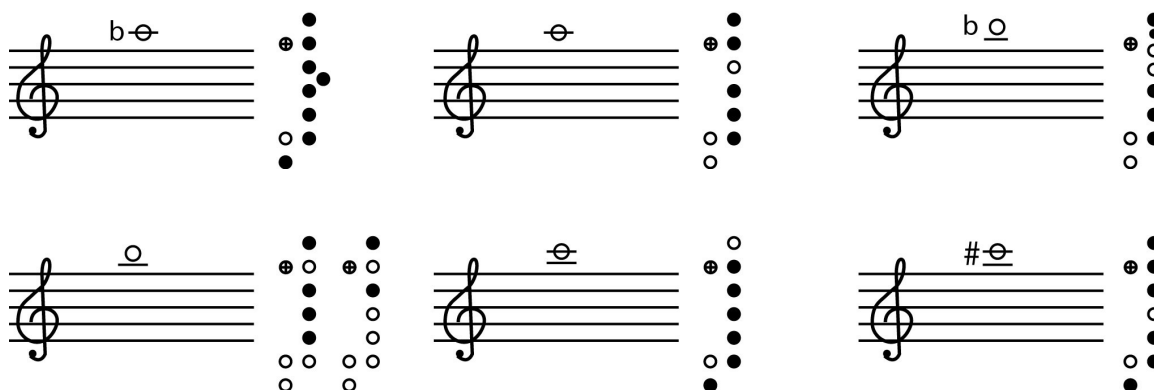
Fig. 1:

Tabela de Dedilhado - False Fingering

Símbolos	
⊕	- chave de oitava
D3	- ré agudo
E♭3	- mi bemol agudo
E	- mi agudo
B♭1	- si bemol grave

⁹ Os *false fingerings* apresentam melhores resultados a partir da segunda oitava, pois na primeira, o timbre tende a ficar muito fechado.

¹⁰ Coan, Carl - *John Coltrane Solos, Michael Brecker e Michael Brecker Collection*. Caravan, Ronald – *Paradigms e Paradigms II*.



Ao utilizar o *false fingering* como recurso rítmico na execução de notas repetidas, o saxofonista deve estar atento para sempre terminar a célula rítmica com a nota na sua posição normal, uma vez que essa posição terá, na maioria dos casos, um som mais definido e com mais brilho – exceção feita para a nota D2. Caso contrário, o músico pode acabar criando um efeito timbrístico ao invés de efeito rítmico.¹¹ Como ilustração, apresento os diversos casos possíveis utilizando a posição de *false fingering* da nota A2.

Podemos dividir em dois casos as aplicações rítmicas:

1. Figuras com subdivisões binárias.

Exemplo: colcheias ou semicolcheias, principalmente em compassos simples (Ex. 1).

Ex. 1:



(x) = *false fingering*

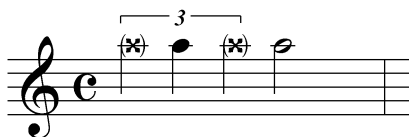
Neste caso, devemos começar a frase com a primeira nota sendo tocada com digitação normal, a segunda com o uso do *false fingering*, e assim sucessivamente. É possível repetir esse padrão quantas vezes quisermos, tendo em mente que o importante é que a nota seguinte à conclusão do padrão, que nesse caso começa em uma cabeça de tempo, deve ser executada com a digitação normal.

2. Figuras com subdivisões ternárias.

Exemplo: tercinas ou sextinas em compassos simples (Ex. 2).

¹¹ Efeitos de timbre obtidos com *false fingerings* são especialmente recomendados para músicas de andamento lento, como, por exemplo, baladas.

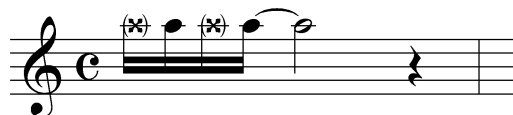
Ex. 2:



Nesse caso, é melhor começar o padrão rítmico com o *false fingering*, pois assim podemos concluí-lo com a digitação normal da nota.

A exceção fica para o uso em antecipações rítmicas dentro de figuras com subdivisão binária, nas quais devemos começar o padrão rítmico pelo *false fingering* para que a nota de conclusão possa ser sustentada com a digitação normal (Ex. 3).

Ex. 3:



Uma peça na qual o uso de *false fingering* é bem demonstrado pode ser *Loro*, de Egberto Gismonti, em que, na parte B temos muitas notas repetidas na melodia. Sem o *false fingering*, a execução seria muito difícil, pois é uma peça executada em andamentos rápidos.

Referências

- CARAVAN, Ronald L. *Paradigms I*. USA: Dorn Publications. 1976.
 _____. *Paradigms II*. USA: Dorn Publications. 1991.
 _____. *Preliminary Exercises & Etudes in Contemporary Technique*. USA: Dorn Publications, 1976.
 COAN, Carl. *Michael Brecker*. Milwaukee: Hal Leonard, 1995.
 _____. *Michael Brecker Collection*. Milwaukee: Hal Leonard, 1998.
 _____. *John Coltrane Solos*. Milwaukee: Hal Leonard, 1995.
 FISHER, Glen. *Vamps*. Jeffersonville: Pocket Changes, 1993.
 KYNASTON, Trent. *Michael Brecker Improvised Solos transcribed by Trent Kynaston*. Hialeah, Florida: Columbia Pictures, 1982.
 MILLER, Andrew. *John Coltrane's Transcriptions*. Washington: Andrew's Music, 1973.
 NETTLES, Barrie; ULANOVSKI, Alex. *Harmony 1, 2, 3 e 4*. Boston: Berklee, 1987.
 NISENSEN, Eric. *Ascension – John Coltrane and his Quest*. New York: Da Capo, 1993.
 SIDRAN, Ben. *Black Talk*. New York: Da Capo, 1991.

_____. *Talking Jazz – An Oral Tradition*. New York: Da Capo, 1995.

SIMPKINS, C. O. *Coltrane – A Biography*. Maryland: Black Classic, 1975.

Partituras

CARAVAN, Ronald. *Paradigms*.

GISMONTI, Egberto. *Loro*.

FISHER, Glen. *Uncle Wiggly*.

FISHER, Glen. *Vivace*.